OCTÓGONO
cadernos de polissemia artística

Número 7
Setembro de 2024
ISSN: 2976-0402
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
https://octogono-cpa.blogspot.com/

Charpentier e o retrato melódico do Rei-Total

Paulo Martins Oliveira

Introdução

Em finais do século XVII Marc-Antoine Charpentier compôs uma música hoje particularmente célebre, pois viria a ser no século XX popularizada como o tema da Eurovisão.

Trata-se de um Prelúdio, geralmente conhecido por *Marche en rondeau* e que abre o *Te Deum H.146*, i.e. uma composição monumental de cariz religioso, comemorativa de um dos feitos de Luís XIV.

Completa, a breve melodia do Prelúdio é composta por ciclos de repetição e cambiantes que autenticamente pintam um retrato do casal régio, e ainda mais especificamente do referido monarca enquanto Rei-Total.

Contexto

No último quartel do século XVII e inícios do seguinte, o também chamado Rei-Sol atingia o zénite do seu poder, sucedendo-se as comemorações através de vários exercícios artísticos, que recorriam a elaborados jogos semânticos que carregavam de significado o já exuberante barroco da época.

Este era um expediente com raízes antigas. Por exemplo, como lembra Roland H. Baiton, quando um dedicado e ambicioso Erasmo quis popularizar o Novo Testamento junto das mais variadas camadas da população, desenvolveu um extenso comentário pedagógico que demonstrava a polissemia daquele texto sagrado. Para tal, desde logo o humanista "seguiu a metodologia tradicional que via em cada versículo da Escritura o sentido puramente histórico, é óbvio, mas via também em muitas passagens três outros significados: o tropológico, da obrigação moral; o analógico, da certeza reconfortante, e o alegórico, do significado espiritual sob as aparências".

Contudo, ainda insatisfeito, Erasmo notava que a Escritura "é tão rica que pode conter mais que quatro significados"[1].

Trata-se na verdade de um princípio geral que se observa portanto nas criações artísticas, inclusivamente ao nível heráldico, onde por exemplo as tradicionais flores-de-lis da monarquia francesa se desmultiplicam em significados diversos, embora complementares. Existia mesmo o culto de um certo hermetismo, com horror ao óbvio e que convidava à descodificação[2].

Relativamente aos principais eruditos-criadores na corte de Luís XIV, Hélène Himelfarb enumera "Corneille–Racine–Molière–Boileau–La Fontaine–Bossuet–Mme de Sévigné–Puget–Lully"[3], todos eles nomes maiores da literatura, poesia, teatro, artes, historiografia e mesmo da teologia, cabendo a música ser aqui representada por Jean-Baptiste Lully, que na corte impunha o seu monopólio de composições de solenidade operática[4].

Paul Mignard, *Retrato de Jean-Baptiste Lully*, Museu Condé (foto: Wikimedia Commons)

À margem ficavam compositores como Marc-Antoine Charpentier, o qual, trabalhando para outros patronos, ainda assim captou a atenção de Luís XIV, que lhe concedeu uma pensão. É neste contexto algo marginal que surgirá o mencionado *Te Deum H.146* e respectivo Prelúdio.

1 Roland H. Baiton, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, p.174.
2 Anne-Marie Lecoq, "La symbolique de l'Etat - Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV", em Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, vol.1, Gallimard, Paris, 1997, pp.1219-20, 1225-29.
3 Hélène Himelfarb, "Versailles, fonction et légendes", in *Idem*, p.1302.
4 As composições de Lully ecoam hoje nos jardins que se abrem para o Grande Canal de Versalhes. Embora pensado para o turismo de massas, o efeito é interessante, mesmo porque, dando uma ideia do ambiente cortesão bourbónico, ilustra a relação cénica entre expressões artísticas, incluindo ao nível dos jardins, como será referido adiante neste estudo.

Estrutura

Além de uma optativa percussão inicial, a estrutura do Prelúdio pode dividir-se, de um modo simplificado, em A-B-A-C-A, sendo que "A" representa aqui a constância do Rei e do género masculino (cada "A" é aliás imediatamente replicado, sublinhando o conceito), enquanto uma metamorfose de "B" em "C" alegoriza a graça da Rainha e do género feminino.

Prelúdio do *Te Deum H.146* de Marc Antoine Charpentier; interpretado por: La Capella Reial de Catalunya / Le concert des Nations, Jordi Savall (dir.): https://music.youtube.com/watch?v=hbsgqPg45xM

O casal

Tradicionalmente, o homem deve consubstanciar princípios como força, segurança, constância, coragem, disciplina, rigor, razão pura. É o cavaleiro solar que combate o dragão demoníaco, e deste resgata a mulher lunar que trincara a maçã. Depois da campanha no exterior, o homem regressa para se tornar na muralha do lar.

Estes princípios encontram-se codificados por exemplo no complexo *S. Jorge e o dragão* (Paolo Uccello, National Gallery), ou nas duas tábuas de Vasco Fernandes no Mosteiro de Salzedas, nas quais um manuelino S. Sebastião afugenta da muralha um demónio que se disfarçara de Sto. Antão.

Por seu turno, a mulher caracteriza-se por uma vivacidade que, sendo inconstante, todavia lhe confere graça – e a graça é mais bela que beleza, como referiu La Fontaine. Tradicionalmente o género feminino é caracterizado por uma *sagesse* que lhe confere *soft power*, sendo que o próprio recurso aqui a galicismos e anglicismos reflecte a dificuldade em encontrar as palavras exactas para descrever uma natureza fluida, e por isso de cativante imprevisibilidade.

Indo um pouco mais longe nos estereótipos, dizia Erasmo de Roterdão no *Elogio à Loucura* (figura esta que o próprio autor aliás encarna): "As mulheres não me podem levar a mal que lhes atribua a loucura, porque eu também sou, além de mulher, a própria Estultícia. Vendo bem as coisas, devem ser gratas à Estultícia que lhes permite serem muito mais felizes do que os varões. Têm a graça da formosura, mérito que antepõem a todas as coisas, e que lhes serve para tiranizarem os tiranos. O varão tem as formas rudes, a cútis híspida, a barba selvagem, e tudo isto o envelhece, embora signifique sabedoria; as mulheres, com as faces sempre macias, a voz sempre doce, a pele sempre lisa, têm a seu favor os atributos da juventude perpétua. (...) Basta reparar na figura que o varão faz, e nas tolices que diz à mulher quando pretende obter a volúpia que ela concede. Sabeis agora qual é o primeiro e o principal prazer da vida, e de que fonte decorre"[5].

5 Desidério ERASMO, *Elogio da Loucura*, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, pp.30-31.

E era assim que a Humanidade se ia mantendo e renovando ao longo da História, sendo este um dos significados do famoso painel central do *Jardim das Delícias*[6].

Ou seja, os elementos masculino e feminino constituem duas partes que se complementam. Segundo as Escrituras, homem e mulher formam um casal que, por sua vez, representa um só corpo, como referido em Gn.2:24 e Mt.19:6, bem como nas Epístolas de S. Paulo: "A mulher não tem poder no seu corpo, mas tem-no o marido. E também, da mesma sorte, o marido não tem poder no seu corpo, mas tem-no a mulher" (1Cor.7:4)[7].

Olhando para a estrutura do Prelúdio, conclui-se que a mesma expressa os princípios essenciais e "entrelaçados" que tradicionalmente constituem um casal. Ao mesmo tempo, figurado no centro e em cada extremo da composição, o elemento masculino é como uma muralha, ou a coluna e paredes estruturais de uma habitação.

O casal régio

Na Europa monárquica do século XVII, em cada país o casal de referência é naturalmente o régio, ao qual desde logo compete defender a Fé e a Soberania.

Rei e rainha devem ser os tutores das instituições, como se observa no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos, onde D. Manuel e D. Maria estão figurados à entrada enquanto devotos protectores da Igreja, e por isso abençoados por santos.

Conceptualmente, são como os guardas e arautos que em nome da Coroa abrem o caminho de uma importante procissão. Visto na sua relação com o *Te Deum H.146* propriamente dito, o respectivo Prelúdio surge como um anúncio solene efectuado pelos protectores da Igreja. A ideia é reforçada pelo optativo rufar inicial dos tambores no Prelúdio.

Perpetuação

Sendo guardiões institucionais, rei e rainha desempenham todavia papéis diferentes. Em Portugal como em França e noutros países, ao monarca cabe uma função político-sacerdotal, contribuindo mesmo para a imortalidade da alma, enquanto à rainha cabe assegurar a perpetuação carnal da dinastia.

De entre várias alegorias, revela-se particularmente original uma natureza-morta de Francisco Zurbarán, onde algumas peças sobre uma mesa sintetizam os papéis do rei e da rainha em Espanha[8].

---

6 Relativamente à influência de Erasmo sobre o compatriota, contemporâneo e até vizinho Jheronimus Bosch, cf. Paulo Martins OLIVEIRA, "*Bosch, the surdo canis*", 2013. (*online*)

7 Referências bíblicas já apresentadas a propósito de um artifício visual num quadro do século XVI. Cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024, – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", p.8.

8 Cf. interpretação in *Octógono* – n. avulso (1) 11 de Agosto de 2004 – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: metamorfoses e engenhos artísticos", pp.1-2. (*online*)

A descendência em geral é desde logo uma bênção para os pais envelhecidos, e no caso de estes serem régios, constitui igualmente um emblema primaveril da estabilidade e da ordem.

Erasmo de Roterdão realça o privilégio em ter um filho, "que há-de estimar-te quando fores velho, em quem tu renascerás". Ainda a propósito, o mesmo autor pudera conhecer o célebre Henrique (futuro VIII de Inglaterra), então de apenas nove anos e filho do ainda reinante Henrique VII. Sobre aquele herdeiro, Erasmo notou-lhe "um certo porte real e altivez, combinados com uma graciosidade invulgar", acrescentando em tom elogioso, mesmo interesseiro, que esse "Henrique, menino, foi glorificado como a imagem do pai"[9].

Efectivamente, e em particular na relação monarca-príncipe herdeiro, a imagem do filho é simbolicamente um espelho rejuvenescido do pai, conforme se observa por exemplo na pintura *Cristo e o Centurião* (Jorge Afonso, Convento de Cristo)[10]. Em Portugal, a tradição de se aclamar o novo rei passados três dias da morte do anterior expressa justamente a ideia de "ressurreição" cristológica do monarca, i.e. a imortalidade do país corporizado na figura de um líder que se auto-perpetua.

De facto, neste como noutros reinos, considerava-se que os respectivos monarcas são na verdade sempre o mesmo, ainda que ao longo dos séculos vá assumindo diversos nomes.

Neste sentido, a estrutura do Prelúdio pode ser entendida numa lógica de avô, pai e filho, i.e. a perpetuação dinástica, como se observa por exemplo nas paredes pintadas da Capela Médici, no respectivo palácio florentino.

Deste modo, a composição de Charpentier traduz a figuração musicada de três gerações (passado, presente e futuro, i.e. a constante renovação dinástica): <u>A-B</u>-<u>A-C</u>-<u>A</u>.

Ou seja, um primeiro casal "A-B" (avós); depois o casal "A-C" (pais); e por fim o jovem e primaveril herdeiro "A"[11]. Como se depreende do acima referido, cada "A" tanto pode ser interpretado como um indivíduo particular, como o estatuto comum aos sucessivos reis.

Maria Teresa de Espanha

Vários autores destacam a expectativa de Luís XIV em controlar o reino de Espanha e respectivo império, em concreto por via do seu casamento com Maria Teresa, única irmã de um Carlos II com diversas e graves limitações desde a infância, sendo incapaz de gerar descendência. Neste contexto, o monarca francês deu particular relevância simbólica à sua esposa espanhola, ordenando que em

---

9 Cit. em Roland H. Baiton, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, pp.59,69.

10 Note-se que na acima referida pintura de *S. Sebastião* em Salzedas, trata-se com toda a probabilidade de um D. Manuel/príncipe D. João (III), i.e. o "Rei-perpétuo" de Portugal.

11 Por sua vez, a replicação imediata de cada "A" é também lógica, pois tal como se observa nas pinturas de Florença (no Palácio Médici e noutras), é suposto o reinante ou herdeiro terem sempre um irmão.

Versalhes fossem dispostos simetricamente os aposentos do rei e da rainha, algo de inédito à data, e que antecipava uma ambicionada união dinástica bourbónica[12].

Contudo, Maria Teresa faleceria antes do irmão, mas ainda assim Luís XIV manteve a expectativa. Quando o infeliz Carlos II se finou em 1700, e perante a vacatura do trono em Madrid, o monarca francês conseguiu aí impor um seu neto como novo rei de Espanha – Filipe V Bourbon.

Ou seja, mesmo falecida havia quase 20 anos, e tendo já Luís XIV casado em segundas núpcias, Maria Teresa continuava a ser útil ao monarca, pois a descendência franco-espanhola de ambos confirmava-se enquanto trunfo diplomático.

Um casal a três

Apesar de constituir um valorizado activo político, Maria Teresa vira-se ainda em vida pessoalmente ultrapassada por Françoise d'Aubigné, a preferida (*maîtresse-en-titre*) do rei, sendo que ambos vieram a casar discretamente logo após a morte da esposa espanhola.

Forte, o rei deveria ser também viril, quase como se o Cristianíssimo Rei de França fosse a versão positiva e benigna do Sultão Turco e respectivo harém.

Nesta lógica, a estrutura do Prelúdio pode ser traduzida num mesmo rei com duas rainhas, as quais representam as esferas política e afectiva do monarca.

Constata-se que, não obstante a paridade simbólica entre rei e rainha, a representação do Estado cabe em última análise ao monarca, figura de masculina constância, sobretudo em França, onde em caso algum se permitia que uma mulher assumisse a titularidade da Coroa[13]. Rainhas e amantes passavam, o rei era o mesmo.

Unicidade

Tradicionalmente cabe ao homem assumir a cabeça-de-casal, i.e. a representação conjunta. Isso justifica os retratos simultaneamente másculos e efeminados de Luís XIV, cujo modelo se repercute por outros membros da corte.

A fusão masculino/feminino tem por paradigma as icónicas e hoje bizarras perucas e vestes rendilhadas dos séculos XVII-XVIII, que constituem um distintivo de autoridade, associando o nobre porte leonino (Força) à graciosidade sedutora e persuasiva (Diplomacia), atributos que devem ser incorporadas pelo cabeça-de-casal, sobretudo se aristocrático, e ainda mais tratando-se do próprio Rei.

---

12 Édouard POMMIER, “Versailles, l'image du souverain”, em Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, vol.1, Gallimard, Paris, 1997, p.1260; Hélène HIMELFARB, “Versailles, fonctions et légendes”, in *idem*, p.1296.

13 Isto reforça o mencionado na nota 11 deste estudo.

Hyacinthe Rigaud, *Retrato de Luís XIV*, Louvre (foto: Wikimedia Commons)

Em França, a dualidade masculino/feminino é bem visível nos muito trabalhados jardins simétricos característicos desse país (*jardins à la française*), os quais exaltam o proprietário – a começar pelo monarca – reflexo do Adão feito à semelhança de Deus[14], bem como do Novo Adão, i.e. do Cristo-hortelão enquanto cultor e guarda do jardim paradisíaco[15].

Ou seja, por regra cada jardim ao estilo francês forma uma unidade composta por duas metades, por sua vez consubstanciadas na figura ambivalente e agregadora do monarca. E era um erro querer ultrapassá-lo, como viria a perceber o imprudente Nicolas Fouquet, que ajardinara a respectiva propriedade com demasiada excelência.

Afinal, como refere Édouard Pommier, "le jardin du roi c'est la domination du roi sur l'univers. La domination du roi sur le cycle naturel des saisons: la première Orangerie est un noveau jardin des Hespérides. Où l'oranger fleurissant en plein hiver fait douter les sens de réalité géographique. La domination du roi sur le règne animal: c'est la ménagerie. Du pavillon central en octogone, qui marque bien la position centrale de l'homme dans la nature comme du rois dans le monde, le spectateur découvre sept cours différentes remplies de toutes sortes d'oiseaux et d'animaux rares. (…) Le roi est une force cosmique, il fait surgir de terre un palais, comme la nature une fleur"[16].

14 Especialmente o Adão antes de lhe ter sido tirada a costela, quando expressava em pleno as dimensões masculina e feminina.

15 Sobre esta questão cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene", pp.5-7. (*online*)

16 Édouard Pommier, "Versailles, l'image du souverain", em Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, vol.1, Gallimard, Paris, 1997, pp.1259-60.

Reunindo em si a imagem do rei e da rainha, o monarca representa todos os franceses e todas as francesas. Símbolo disso eram as missas na capela real de Versalhes que, na presença do rei, eram abertas à população de todos os extractos sociais.

Pommier nota como "Versailles est, par volonté de Louis XIV, un lieu ouvert, non seulement aux courtisans et aux conseillers du roi, mais au public", referindo noutro ponto que o monarca, "en son corps mystique, il porte la nation qui s'apelle la France. Il faut repartrir du noeud principal, de deux scènes juxtaposées: le gouvernement personnel et l'orgueil des puissances étrangères. Le roi ne s'oppose pas à d'autres rois: il ne se mesure pas aux pâles fantômes qui gouvernement les autres États. Il n'y a qu'un roi. Mais comme il ya d'autres nations, dont les vaines menaces on mérité une juste punition, il y a aussi une nation, celle que roi porte en lui, et qui se tient à ses còtés, dans la scène du gouvernement personnel, sous la forme d'une femme tenant um rameau d'olivier, la France"[17].

Traduzindo para português: Luís XIV, o rei dos reis, é ele mesmo o exército masculino e a paz feminina, protegendo os seus súbditos e potenciando a França como o país na vanguarda da Civilização, da Concórdia e da Fé.Mais do que um monarca absolutista que concentra os poderes do Estado, Luís XIV é o Rei-França, a súmula dos franceses e francesas, do sagrado e do profano – um Rei-Total.

O monarca alegorizava isso nos complexos rituais do deitar e especialmente do acordar – não era um único homem, mas toda uma Nação nele personificada que se deitava para no dia seguinte acordar rejuvenescida e esperançosa. Luís XIV era o cristológico *Sol Invictus*, ou seja o astro que apenas aparentemente morre, para no amanhecer seguinte reemergir vitorioso[18].

Interesse e convicção

Certamente que Lully, Charpentier e muitos outros que trabalhavam mais ou menos directamente para o Rei-Sol o faziam com ambição pessoal. Todavia será um erro vê-los como meros aduladores, pois criaram e desenvolveram um sistema alegórico que, através do monarca, potenciava o país onde nasceram ou do qual se fizeram adoptar.

Paradoxalmente, Jean-Baptiste Lully nascera na Península Itálica como Giovanni Battista Lulli, o qual, emigrando e fazendo-se francês, abraçou com tal entusiasmo a sua nova condição que procurou apurar e impor um estilo musical especificamente de França[19].

Por seu lado, o francês Marc-Antoine Charpentier visitara e demorara-se algum tempo em Itália, e

17 Édouard Pommier, *op.cit*, pp.1268-69, 1274.
18 De notar que quanto mais se analisa a retórica em torno de Luís XIV, mais paralelismos se encontram com as alegorias antes construídas em torno de D. Manuel I de Portugal.
19 De algum modo, lembra o caso do pintor Rogier van der Weyden, em pleno século XV.

daí trouxe influências que, combinadas com a tradição francesa, acentuavam o cosmopolitismo de Luís XIV, nomeadamente como herdeiro dos imperadores romanos.

A predominância foi dada a Lully, embora Charpentier fosse conseguindo desenvolver o seu trabalho, aliás extenso[20]. Cada um a seu modo pretendia uma França-fortaleza, e em certa medida o grande monarca era instrumental neste desígnio.

No panorama do século XVII – um período que sintetiza bem as relações predatórias entre países – era expectável que se depositasse a liderança numa figura generalícia, forte na guerra e hábil na diplomacia da paz. Mesmo os republicanos Países Baixos tinham um *stadthouder* autoritário, o mesmo ocorrendo em Inglaterra, quando Carlos I foi substituído por Cromwell.

Um episódio português exemplifica o espírito da época: no contexto da Restauração da Independência, o padre António Vieira chega a Haia em 1646, para tentar que os Países Baixos reconhecessem o governo de D. João IV. Para tal sugere um estratagema de *real politik*: "Desta maneira damos Pernambuco aos Holandeses, e não dado, senão vendido pelas conveniências da paz, senão a retro aberto, para a tornarmos a tomar com a mesma facilidade, quando nos virmos em melhor fortuna"[21]. A consideração era portanto escassa para os que preferiam continuar a ver Portugal como um território de Filipe IV de Espanha, e assim prosseguir a anexação de colónias lusas na Ásia, África e América.

Neste contexto geral, inevitavelmente, em França a moral política era algo de muito relativo, tratando-se do século dominado nas primeiras décadas por Richelieu e Mazarin, mas que acabaria simplesmente conhecido pela centúria "de Luís XIV", uma vez que este pôde e soube corporizar a majestade da Coroa para cobrir de graciosidade a violência das armas e o cinismo da diplomacia.

Era o forte e másculo leão, mas também a astuciosa e bela raposa. Não deixa de ser irónico que hoje subsistam dúvidas quanto aos objectivos do *Te Deum H.146* e respectivo Prelúdio: se para comemorar uma vitoriosa batalha, ou um conveniente tratado de paz[22]. Em qualquer dos casos, a glória era de Luís XIV e da França.

De facto, o soberano elevara o estatuto nacional quer através das campanhas e da guerra, quer através da paz e dos acordos. Mesmo quando ficava aquém dos objectivos iniciais, qualquer ganho militar ou diplomático reforçava a solidez da França diante dos principais adversários: o Império Germânico, a Espanha e os Países Baixos[23].

---

20 Num exercício obviamente anacrónico, talvez Napoleão Bonaparte privilegiasse os italianismos de Charpentier, numa lógica imperial franco-romana.

21 Cit. na "Introdução" de Maria das Graças Moreira de Sá, em *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira*, Ulisseia, 1999, p.19.

22 Wikipedia.org/Te Deum (Charpentier); (idiom.Français; cons. 26 Set.2024).

23 Quanto à Inglaterra, e numa abreviação muito simplificada, o respectivo século XVII foi essencialmente uma longa guerra civil, onde aliás a França foi sabendo jogar.

A própria figura do rei alegorizava pois a solidez da nação face aos constantes perigos externos, como se a Europa fosse um mar cruel, no qual apenas o peixe maior pode comer sem ser comido.

A riqueza era aqui uma demonstração de poder, soberania e bom governo, pelo que as diferentes expressões barrocas manifestam à sua maneira a emblemática cornucópia da abundância.

Num tal panorama, e como nota Édouard Pommier, Luís XIV será evocado simplesmente como "o Grande" – a súmula de todos os grandes heróis da Antiguidade, históricos ou lendários, que dentro e fora de fronteiras defende a Nação de todos os inimigos, potenciais ou declarados[24].

E a melhor maneira de os vencer era combinar a força militar com o *soft power* diplomático, como se observou em Espanha, onde o Grande Bourbon seduzira a parte castelhana com a ideia de um estado macrocéfalo fortemente centralizado em Madrid, reduzindo em definitivo as contrapartes aragonesa e navarra à condição provincial. No contexto da guerra civil que logo se abriu e que mobilizou exércitos de toda a Europa, não bastou às forças lusas ocuparem Madrid, pois era-lhes impossível enfrentar aí a força combinada das tropas bourbónicas e da vontade local.

Nesta lógica de subjugar para não ser subjugado, Luís XIV atraía a admiração e homenagem dos franceses, que viam no Rei-Sol a única via para a *Pax* universal. Era a ideia de harmonia ou concórdia, que logicamente se expressa de modo privilegiado na música desde tempos recuados[25].

Matéria e som

Nos seus estudos sobre arquitectura medieval, Otto von Simson realçou como os edifícios desse período estavam intrinsecamente ligados à música – a "ciência da boa modulação", citando as palavras de Sto. Agostinho.

Disso é exemplo paradigmático a catedral gótica de St. Denis, em cujo *Folheto sobre a Consagração*, que resistiu aos séculos, "é o tema musical que confere unidade a todo o argumento. No início do tratado, a paz suprema em Deus é profetizada através da experiência de uma sinfonia cósmica. No final, está a sinfonia do canto litúrgico na qual a mesma ideia é concretizada". O ideólogo e promotor da empreitada fora o abade Suger, para quem "esta música cósmica não conjuga apenas o universo com a liturgia; o projecto do seu santuário é o equivalente visual dessa música"[26].

A questão manteve-se central no Renascimento, como se verifica por exemplo em Erasmo – "Se quisermos ser abençoados vamos, como um só espírito, louvar o Senhor [pela música], como os anjos

24 Édouard POMMIER, *op.cit.*, pp.1261, 1266-67.
25 V. a propósito *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.26.
26 Cf. Otto von SIMSON, *A Catedral Gótica – origens da arquitectura gótica e o conceito medieval de ordem*, Ed. Presença, Lisboa, 1991, pp.41-53,112. Ainda sobre esta questão, v. *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", p.10.

entre os quais não há discórdia. A criação universal, à sua maneira, louva o Senhor: o sol, a lua, o gado, os peixes, as montanhas, os regatos, mas os homens perversos não podem entrar nesta sinfonia"[27]. De notar em parêntesis que esta citação assemelha-se ao *Epitáfio* de Charpentier, composto e musicado pelo próprio[28].

Entretanto, contemporâneo de Erasmo e não menos eloquente, Leonardo afirmava que "a música não deve chamar-se outra coisa senão irmã da pintura". Desenvolvendo a questão, exemplifica que, se uma música for composta para quatro vozes, não resultará harmoniosa se for interpretada isolada e sucessivamente primeiro pelo soprano, depois pelo tenor, repetida pelo contralto e por fim pelo baixo. Apenas a hábil conjugação das vozes permitirá o resultado desejado. Assim também se observa na figuração de um belo rosto, que não é perceptível pela representação separada e desconexa das partes individuais, mas no conjunto articulado[29].

Essa identificação entre artistas plásticos e músicos pode ser observada no *Jardim das Delícias* de Bosch[30], ou ainda mais expressivamente na *Bodas de Caná*, onde o autor Veronese se junta a outros pintores no papel de instrumentistas[31].

O mesmo nexo continuou a ser explorado no subsequente século XVII, inclusivamente com discussões teóricas que envolviam estética, retórica e escritos da Antiguidade, conforme contextualiza Dan Fader[32].

Um dos principais tópicos residia no papel da diversidade, em concreto na articulação entre consonâncias e dissonâncias musicais. As primeiras só por si resultam monótonas e sem graça; as segundas, se utilizadas em excesso, degeneram em cacofonia, pelo que apenas o equilíbrio entre o expectável e o inesperado permite ambicionar a perfeição da obra criada.

Poder-se-á talvez entender o expectável como a constância masculina, e o inesperado enquanto a graça feminina, conforme aqui proposto quanto ao Prelúdio do *Te Deum H.146*.

Durante o longo reinado de Luís XIV, foi Charpentier um dos compositores que mais buscou essa harmonia entre contenção e imprevisibilidade, registando mesmo num dos seus textos: "Une Musique

---

27 Cit. em Roland H. BAITON, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, p.293. V. também *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.25-26.

28 "...guéris, purifie, sanctifique les oreilles de ces hommes [ignares] pour qu'ils puissent entendre le concert sacré des anges", cit. de Charpentier in *Epitaphium Carpentaij* (H.474), wikipedia.org /Marc Antoine Chapentier (idiom. Français; cons. 26 Set. 2024).

29 Cf. Leonardo DA VINCI: *Tratado de Pintura*, parte I:29-32, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.86-91. Note-se em todo o caso que Leonardo, apesar de estabelecer estes paralelismos, advogava que a pintura estava num patamar superior ao da efémera música. Assim, o artista e teórico italiano reclamava para a pintura um estatuto no mínimo idêntico ao da música, que fazia parte das prestigiantes Artes Liberais.

30 Paulo Martins OLIVEIRA, *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2.ª ed., 2012, p.223.

31 Wikipedia.org/The Wedding at Cana (cons.13 Set.2024), remetendo para Andreas PRIEVER, *Paolo Caliari, called Veronese*, Könemann, 2000, p.81.

32 Don FADER, "Les Ornements de l'art: Marc-Antoine Charpentier and the tradition of the Harmonic Sublime", 2015. (*online*)

qui ne serait composée que de consonances serait fade; et trop pleine de dissonances serait dure, parce que ces deux extrémités pèchent contre la diversité"[33].

No mesmo sentido, Joel Schwindt realça "the artfull mixture of musical style found in the vast majority of Charpentier's works"[34]. A versatilidade do compositor francês é exemplificada na estrutura das composições *In Nativitem H.416* e *Pastorale H.483*, ambas combinando momentos de serenidade meditativa e outros verdadeiramente melodramáticos.

Para mais, realça-se o modo versátil como o francês soube desenvolver e adaptar o tema comum às duas composições – a Natividade e respectiva visita dos pastores (Lc.2:8-20). Assim, expressando o vocabulário musical italiano e caracterizando-se pela densidade e virtuosismo, a composição *In Nativitem* foi pensada para jesuítas eruditos da igreja parisiense de S. Luís, que desejavam realçar a sua ligação a Roma. Por seu turno, a mais vernacular *Pastorale* foi composta para jovens do Instituto Barré, tendo Charpentier recorrido às tradições locais, introduzindo até momentos de certa comicidade[35].

Mas um outro exemplo, também referido por Joel Schwindt a título de contextualização, merece na verdade um sublinhado, nomeadamente o modo como, na obra musical *Les Arts Florissants H.487*, são alegoricamente justapostas a guerra e a paz, em que esta última só é possível devido ao modo sábio e decidido com que o rei lida os assuntos bélicos[36]. Novamente o feroz leão e a sedutora raposa num mesmo corpo...

O Baile Francês

Em síntese, tudo resulta estável e harmonioso quando se consegue o justo equilíbrio entre opostos, sendo esse o objectivo de Erasmo quando, para fazer um contrapeso à dominante Razão, escrevera um *Elogio à Loucura*.

O sarcasmo e o humor eram ferramentas poderosas neste objectivo, e quando Lully se tornou demasiado *snob* para continuar a trabalhar com Molière – espécie de Gil Vicente francês –, este encontrou em Charpentier um novo parceiro para musicar as suas peças teatrais.

Juntando a razão à loucura, denunciavam-se as aparências sociais e fazia-se a análise crítica da própria consciência – afinal o objectivo das sátiras.

---

33 Cit. de Charpentier em Don FADER, *op.cit.*, p.8. Este objectivo conheceu durante a História diversos protagonistas e estilos. Por exemplo, na escolha das suas peças musicais de referência, Umberto Eco elegeu as *Variações Goldberg* (J.S. Bach, 1741), considerando-as a "mistura perfeita de complexidade musical e absoluta afabilidade de escuta"; cit. in *A Força das Coisas*, 20 Fev.2016, RTP Play (03:50-04:05m.), cons. em 20 Set.2024. (*online*)

34 Joel SCWINDT, "A stranger in his own land: Marc-Antoine Charpentier's integration and balance of French and Italian Styles in two dramas", 2011. (*online*)

35 Joel SCWINDT, *op.cit.*, pp.5-18.

36 IDEM, *op.cit.*, p.4.

É o que se verifica na gravura sob o título de "Bal a la Francoise", i.e. Baile à Francesa, referente ao Almanaque de 1682, um ano antes da morte da rainha Maria Teresa (sendo que o título parece sugerir a *maîtresse-en-titre* Françoise d'Aubigny, em breve a nova rainha de França).

Bal a la Française [*Francoise*]*, 1682* (foto: "Source gallica.bf.fr/BnF")

BnF, département des Estampes et de la photographie, RESERVE QB-201 (171)-FT

A meio da gravura, em linha horizontal, três casais parecem adaptar o mito das três idades, neste caso: o namoro, o casamento e a vida conjugal.

(det.)

Mais abaixo e em primeiro plano, o próprio Charpentier impressiona duas *mademoiselles* com uma das suas obras, sendo que, nos três casais acima ilustrados, é também o compositor que interpreta os respectivos elementos masculinos (incluindo o suposto Luís XIV central).

(dets.)

Alegoriza-se o ambiente cortesão de que Charpentier, apesar de não ser membro efectivo, ia em todo o caso testemunhando e participando. Trata-se de uma sátira que, de certo modo, está igualmente inscrita na sua mais famosa melodia.

Note-se por fim que na mesma gravura, em primeira linha mas no lado oposto, surge um criado misterioso, talvez o próprio Luís XIV alimentando toda a Grande Comédia.♦